Acordos acústicos: reflexões sobre a gravação de música em casa durante a pandemia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: Música popular: formação, pesquisa, performance e fruição

Angélica de Carvalho Pereira
Universidade de São Paulo - kikak7@usp.br

Gustavo Branco Germano
Universidade de São Paulo - gustavo.germano@usp.br

Igor Caracas de Souza Maia
Universidade de São Paulo - igor.caracas.maia@usp.br

Kezo Nogueira
Universidade de São Paulo - saint.nogueira@gmail.com

Maurício Pazz
Universidade de São Paulo - mauriciopazz@usp.br

Resumo. Neste artigo, propomos uma discussão sobre algumas das transformações no cotidiano de musicistas profissionais frente ao isolamento social decorrente da pandemia de Covid-19. Em particular, consideramos as mudanças trazidas pela exigência de se gravar e produzir música em casa em substituição ao uso do estúdio musical. Como recurso para nos auxiliar a experienciar e debater essas questões, realizamos uma gravação coletiva da canção *Parabolicamará*, de Gilberto Gil. Observamos que a adaptação da casa como espaço de trabalho tem efeitos significativos sobre a forma como habitamos esse lugar, exigindo o estabelecimento de um conjunto de *acordos acústicos*. Por fim, consideramos as formas pelas quais a produção fonográfica realizada em casa poderia favorecer possibilidades criativas distintas daquelas consagradas pela produção em estúdio.

Palavras-chave. Gravação de som. *Home studio.* Isolamento social. Covid-19.

Title. Acoustic Agreements: Considerations on Recording Music at Home During the Covid-19 Pandemic.

Abstract. In this article we discuss some transformations in the daily life of professional musicians during the social isolation related to the Covid-19 pandemic. Particularly, we consider the changes brought by the need to record and produce music at home instead of using a professional music studio. As a resource to help us experience and debate these issues, we made a collective recording of the song *Parabolicamará*, by Gilberto Gil. We observe that the adaptation of the home as a workspace has significant effects in how we inhabit this place, requiring the establishment of a set of *acoustic agreements*. Finally, we consider the ways in which homemade phonographic production might stimulate new creative possibilities, different from those established by studio production.

Keywords. Sound recording. Home studio. Self-isolation. Covid-19.

1. Introdução

Neste artigo pretendemos discutir a situação dos musicistas no contexto da pandemia de Covid19 no Brasil em 2020 e 2021. Como trabalho de conclusão do curso “O Som Musical em Estúdio”, disciplina de pós-graduação da CMU-USP, além da pesquisa e do texto,

decidimos produzir um fonograma em conjunto, para amparar nossa reflexão através da própria experiência de gravar em grupo de maneira distanciada. Assim como as aulas ministradas pelo professor Daniel Tápia no primeiro semestre de 2021, toda nossa atividade, tanto a escrita deste artigo como a produção da faixa de áudio, esteve condicionada a regras de isolamento social. Sendo assim, nosso grupo nunca se reuniu presencialmente, nossas decisões musicais e reflexões acadêmicas foram estabelecidas de acordo com este novo padrão de comunicação.

Por meio de reuniões virtuais e de conversas em um grupo de *Whatsapp*, compartilhamos nossas escolhas, como as referências bibliográficas, distribuição de tarefas, opções técnicas a respeito da produção do artigo e preferências artísticas que definiram nossa produção musical. Decidimos gravar uma versão para a canção *Parabolicamará*, de Gilberto Gil, por considerarmos que o tema se relacionava aos assuntos da nossa discussão, como a possibilidade de diminuir distâncias sociais através de recursos e tecnologias de comunicação. Alguns trechos da letra exprimem claramente essa idéias: "antes mundo era pequeno porque Terra era grande / hoje mundo é muito grande porque Terra é pequena / do tamanho da antena parabolicamará", "de jangada leva uma eternidade, de saveiro leva uma encarnação", "pela onda luminosa leva o tempo de um raio".

Mário de Andrade referiu-se à música como “a mais coletiva das artes” (ANDRADE apud REILY, 2014), qualidade que reflete nossa própria vivência musical anterior à pandemia, coletiva e caracterizada por longos ensaios presenciais. As escolhas musicais individuais eram realizadas com o ouvido aberto ao momento da execução em grupo, o que tornava nossa performance um acordo verdadeiramente coletivo. Esse tipo de encontro, como sabemos, tornou-se um risco de vida.

Produzir música em casa não é uma grande novidade para nós, estamos familiarizados com o aparato técnico há alguns anos, mas a prática de produção musical em estúdio caseiro, que costumava ocorrer como uma etapa dos nossos processos de criação, tornou-se nossa única opção. Uma condição que se apresenta com maior complexidade, já que o contexto doméstico também foi modificado pela pandemia e todos os membros das famílias agora ocupam a casa o tempo todo.

O espaço doméstico foi transformado em estúdio, em palco. Toda a ritualidade envolvida na performance musical foi transferida para este ambiente e, sem dúvida, agregou seus personagens. Christopher Small (1998, p. 96) considera que fazer música, “musicar”, em suas palavras – seja um ato performático que envolve uma ritualidade. Segundo ele, durante um ritual “o tempo é concentrado em alta intensidade de experiências”, em que celebramos nossa

identidade e reafirmamos nossas relações em comunidade. No contexto que estudamos, o ritual performático de musicar tem novos participantes: familiares, vizinhos, animais domésticos. Esses personagens têm suas agendas, seus costumes e rituais particulares, que devem ser considerados nesse musicar local.

2. Queremos saber

O isolamento social causado pela pandemia afetou drasticamente a realidade cotidiana de inúmeras pessoas ao redor do mundo, afetando de maneiras distintas os diferentes grupos sociais. Dentre eles destacamos aqui a classe artística que figura entre os grupos mais afetados por tudo o que temos vivenciado nestes anos de 2020 e 2021. Os impactos econômicos são, sem dúvida, os mais óbvios, porém não são os únicos: a necessidade de nos isolarmos socialmente afetou diretamente os processos artísticos coletivos, que dependem de sincronia temporal para existir e/ou acontecer.

A muitas pessoas foi imputada a necessidade de reinventar suas próprias estratégias de vida e buscar formas de lidar com as profundas transformações. Foi necessário encontrar formas de viabilizar a sociabilidade apesar do isolamento social, bem como encontrar e às vezes inventar alternativas para estarmos juntos e próximos apesar da distância física.

Como nos lembram as autoras Santos, Barros e Oliveira (2020 p. 209), “os avanços tecnológicos popularizaram ferramentas e recursos de gravação” e nesse contexto, muitos musicistas encontraram no ato de gravar (coletivamente e à distância) uma alternativa para emular a experiência da música feita presencialmente. E, para fazê-lo, também nos foi imputada a necessidade de aprender sobre *softwares* e equipamentos de gravação de áudio e, muitas vezes, vídeo.

Se por um lado as tecnologias digitais e de comunicação podem amenizar os impactos do isolamento social (haja vista a popularização do uso das chamadas de videoconferência), por outro elas também podem ser utilizadas em sintonia com as formas mais atuais de exploração e precarização do trabalho, como no caso de entregadores de comida por aplicativos. A precarização do trabalho em si não é algo inédito. No entanto, a versão mais recente e *high tech* desse processo, por diversas vezes tem adquirido novos significados, como é o exemplo da “uberização” (nomeada em alusão aos moldes de trabalho da empresa Uber). Em diálogo com este fenômeno, o músico paulista Henrique Kehde nos diz:

> A ‘uberização’ chegou na classe artística já faz um tempo, nunca trabalhamos tanto por tão pouco dinheiro ou por tão pouca circulação de nosso material; cada vez recebemos mais diretrizes para ser um artista da era-digital e como produzir / divulgar nossos conteúdos. Arte não pode ser uma fórmula ou uma mera adequação às

> exigências dos algoritmos.
> A incessante transformação tanto dos consumidores como dos produtores de arte, tem mostrado sua face neoliberal de maneira brutal. Ficamos dependentes das tendências superficiais que ganham destaque nos feeds e da análise de máquinas que avaliam a relevância das nossas publicações. A direção que as redes sociais/plataformas digitais apontam para a arte é uma direção rasa e liberal, as mazelas dessas dinâmicas de produção e consumo são reais e acredito que precisam ser discutidas e refletidas. (KEHDE, 2020)

Para o autor, as redes sociais e as plataformas digitais de *streaming* de música operam de maneira análoga – com alta frequência de postagens e uma série de estratégias de marketing digital, hoje quase condicionantes para a construção e a manutenção da audiência dos artistas (cenário comum para nós, autores deste artigo, também artistas independentes). Ao lembrarmos que as remunerações por cada *play*, advindas das plataformas de *streaming*, são pouco significativas no contexto de remuneração dos artistas independentes, podemos chegar à conclusão paradoxal de que se uma artista independente desejar viver do dinheiro arrecadado por essas plataformas, precisará produzir em escala industrial, algo normalmente impraticável para esta classe.

A ideia de que um único indivíduo ou uma equipe enxuta possa produzir em escala industrial é contestável, vista a carga intensa de trabalho deste cenário. No entanto, certas abordagens contemporâneas sobre empreendedorismo e trabalho cultural têm visado borrar essas fronteiras, algo que pode ser observado como um reforço da precarização e desumanização de trabalhadores que, nesse contexto, são frequentemente tratados como empresas, e não como indivíduos que necessitam, inclusive, de direitos trabalhistas. Willian Dias Braga, por exemplo, afirma que:

> O que se esquece, com frequência, nos debates sobre as indústrias criativas, é que o discurso sobre a criatividade e o trabalho cultural exerce influência na compreensão e conceitualização do trabalho, da subjetividade e da sociedade como um todo. Se exige que os trabalhadores desenvolvam seu “potencial criativo”, pois são “obrigados a ser livres”, “terem iniciativa própria” e usarem seu “talento” para que eles sejam seus próprios produtores, e a fonte de seus próprios ganhos. O trabalhador já não é um simples fator de produção, o indivíduo não é, falando com propriedade, uma “força de trabalho”, mas um “capital competitivo”, uma “máquina competidora” (…) A produção cultural, sob a bandeira do “espírito empresarial criativo”, submete a maioria dos indivíduos chamados “criativos” ao regime de trabalho autônomo, temporário ou *freelance*, em que a regra é a precarização do trabalho e da vida inteira, e a velha ideia de autonomia e liberdade do sujeito dá lugar a uma forma neoliberal hegemônica de subjetivação. (BRAGA, 2015 p. 225)

Uma das facetas e consequências da precarização é o acúmulo de tarefas e, nesse sentido, em diálogo com Gonçalves (2020), levantamos a hipótese de que a disseminação desse perfil de musicista que – muitas vezes em sua própria casa – compõe, toca, grava, edita, mixa, masteriza, divulga e vende o próprio trabalho, não é fruto apenas dos benefícios proporcionados

pelos avanços tecnológicos, mas também dos malefícios provocados pelas atualizações dos sistemas de exploração das forças de trabalho, agora também possíveis graças aos mesmos avanços tecnológicos.

> Foram-se os tempos em que os músicos da grande indústria podiam ter contratos milionários com gravadoras e em que a venda dos produtos disco e LP poderiam render algum trocado aos músicos independentes. Hoje o músico está por conta própria, ainda mais os que já nasceram de forma independente. A realidade da produção independente, muitas vezes romantizada com o verniz de "autonomia artística" (que, claro, vem à reboque dessa condição), é, em parte, filha da necessidade. O músico que hoje gere sua própria carreira, seus contratos e, em muitos casos, a sua própria assessoria de imprensa e suas redes sociais, não necessariamente realiza tais funções por vocação, mas, sim, por sobrevivência. (GONÇALVES, 2020)

Cientes de que as tecnologias não são neutras, reiteramos as palavras de Gilberto Gil: “Queremos saber / o que vão fazer / com as novas invenções?” (GIL, 1998).

3. Ressignificações de territórios: casa e estúdio

Uma das mudanças mais significativas trazidas pela pandemia foi a reorganização dos esquemas de trabalho e a consequente ressignificação dos espaços. Muitas pessoas rearticularam seus regimes de trabalho, movendo-os para suas casas. Nesse sentido, a casa se reconfigura, assim como se reconfiguram nossas relações com nossas casas. A este respeito, o antropólogo Tim Ingold (a partir da obra de Heidegger) faz algumas observações que podemos relacionar a este momento:

> Nós construímos casas para nelas habitarmos (ou, como é habitual na sociedade industrial, algumas pessoas constroem casas para os outros habitarem). Habitar, neste sentido, significa meramente “ocupar uma casa, uma habitação”. A construção é um container para atividades da vida, ou mais especificamente para certas atividades da vida, na medida em que existem outros tipos de atividade que acontecem fora das casas, ou ao ar livre. Mesmo assim, Heidegger pergunta: as casas por si só possuem alguma garantia que um habitar ocorre nelas? (...) A questão de Heidegger pode então ser reformulada assim: o que leva uma casa a se tornar um lar? Colocar a questão desta forma sugere que há mais no habitar do que uma mera ocupação. O que então significa habitar? (INGOLD, 2011, p.185, tradução nossa)

De certa forma, durante a pandemia, ao deslocar espacialmente as atividades do trabalho, passamos a *habitar* nossa casa, ao invés de somente *ocupá-la.* O que significa dizer que nossa *casa* se transformou em *lar*, por um processo de apropriação criativa. Ou seja, cada pessoa que passou por esse processo, ao seu modo, rearticulou sua relação com seu lar. A partir deste *habitar*, aspectos de nossos lares que antes passavam despercebidos, se tornaram evidentes; inclusive aqueles relacionados ao som. Entretanto, se passamos a habitar nossos lares por conta da pandemia, o contrário aconteceu com os estúdios de gravação, em decorrência das diretrizes de políticas sanitárias que preconizavam o isolamento social. Por isso, muitos

músicos que trabalhavam em estúdios, ou dependiam deles para gravar, voltaram suas atenções para a necessidade de gravar nos seus lares. Muitos livros abordam maneiras de montar um estúdio caseiro, como Gervais (2006) e Tone (2015). Os dois elencam uma série de estratégias cujo objetivo, de certa forma, é aproximar ao máximo o estúdio "caseiro" do estúdio profissional. São tópicos como tratamento e isolamento acústico, engenharia elétrica, escolha de microfones, cabeamento, escolha de softwares de gravação, etc. Ainda que, como afirma Bell (2018), devido à portabilidade dos equipamentos seja cada vez mais difícil definir o estúdio como espaço físico, o estúdio de gravação é, de forma geral, este lugar que sofreu preparações específicas para hospedar de maneira mais ou menos normatizada, o ato de gravar sons.

Entretanto, por mais que haja um esforço para aproximar nossos lares de um estúdio de gravação, é fato que quando levamos o estúdio para o lar, levamos também o lar para o estúdio. Habitar o lar é habitar o estúdio, na interseção de tudo que nos rodeia: do lar para o estúdio temos as relações familiares, os animais de estimação, os sons gerados por vizinhos, os sons da rua. Do estúdio para o lar podemos ter os sons dos nossos instrumentos musicais, os sons dos nossos monitores de áudio, o espaço físico para o equipamento. Pontualmente, o que fazemos para integrar estes fluxos é estabelecer *acordos sonoros*, negociáveis ou não. Os negociáveis incluem nossos acordos com nossas famílias e nossos vizinhos, por exemplo, para que, nos momentos de nossas gravações, haja uma maior quietude sonora em casa (e também o inverso: nossa quietude quando eles precisarem). Os acordos inegociáveis são aqueles onde a paisagem sonora impõe seu imperialismo acústico, como diz Schafer (2001): sons de ônibus, carros, motos, obras de construção.

Neste fluxo de acordos sonoros desenvolvemos nossa gravação em grupo, com o objetivo de pesquisar nossa ritualidade e nossa identidade compartilhada, como já citou Small (1998). Trata-se de entender a contingência como abertura para novas possibilidades de comunhão e de estratégias artísticas mediadas pela tecnologia, como veremos.

4. O biênio 2020/2021, adaptações musicais

Devido ao alto custo dos equipamentos de áudio profissionais, por muito tempo a gravação de música em casa foi entendida como uma forma de produção “caseira”, ou seja, feita de forma precária e obtendo resultados de qualidade inferior àqueles produzidos em estúdios de gravação. Esse tipo de prática foi frequentemente empregada por artistas profissionais para o registro de “demos” - uma espécie de rascunho em áudio do que seria futuramente trabalhado em estúdio –, por artistas amadores que não tinham acesso a estúdios

de gravação, e por aqueles que optaram conscientemente por uma sonoridade distinta daquela que predominava no mercado fonográfico.

Hoje, não é necessário ter um *home studio* para gravar sons em casa. Para a parcela da população que dispõe de um aparelho celular e acesso à internet, o envio de "mensagens de voz" por aplicativos como o *Whatsapp* tornou o ato de gravação parte da vida cotidiana. Para muitos músicos profissionais, entretanto, a criação de registros sonoros que atendam a uma expectativa de qualidade de áudio moldada pela tradição dos estúdios de gravação ainda exige a aquisição de um conjunto de equipamentos especializados.

A realidade de *home studio* já acontece há muitos anos, desde os anos 1970 nos EUA, quando equipamentos de gravação em estúdio – como microfones, amplificadores, gravadores de fita quatro canais, mesas de mixagem, redutores de ruído – passaram a ser comercializados para gravações em casa. Segundo Steve Jones, em seu livro *Rock Formation*, o guitarrista Les Paul foi um dos primeiros a construir um *home studio*. Para Paul, "o objetivo era contornar todas as bobagens de fazer discos naquela época – sindicatos, regras, regulamentos" (PAUL apud JONES, 1992, p. 138, tradução nossa). Ademais, "o empenho do home studio de Paul é o desejo de manter o controle do processo de produção musical, um desejo comum entre músicos contemporâneos".

Com o surgimento do áudio digital, equipamentos de áudio tornaram-se mais acessíveis e as DAWs (*Digital Audio Workstation*) possibilitaram a expansão de inúmeras unidades de produção musical "caseira". Antes da pandemia, o *home studio* configurava-se como uma opção de quem decidia produzir seus trabalhos musicais em casa, de maneira menos custosa e com maior controle de todo o processo de trabalho. Hoje a produção musical em casa passou a ser necessidade real de musicistas que trabalham com gravações e viram-se impelidos a garantir a continuidade de seus trabalhos audiológicos através da criação – e improvisação – de seu próprio estúdio, em casa, a partir do que se tinha à disposição. E a seguir, também, com equipamentos nos quais fosse possível investir a fim de melhorar a qualidade de suas gravações e produções.

Além do forte impacto econômico dado pela pandemia em grande parte da classe musical – com shows, turnês e gravações canceladas –, surgiu a urgência de aprimoramento da produção musical "caseira", no sentido mais profissional do termo. Para tanto, musicistas brasileiros procuraram diversas formas de viabilizar a soma necessária para esse investimento: dentre elas, rifas de instrumentos musicais nas redes sociais para compras de equipamentos de áudio e para subsistência própria.

No Brasil, o produtor musical mineiro Chico Neves – fundador do Estúdio 304 (que era o número de seu apartamento) no Jardim Botânico no Rio de Janeiro em 1986 – é um dos pioneiros na construção de *home studio* e referência no assunto, além de reverenciado como importante produtor musical na música popular brasileira. Chico Neves traz em suas produções musicais um forte caráter de personalidade sonora, experimentando timbres com muita autoria, mesmo em trabalhos com forte apelo *pop*, seu experimentalismo áudio-musical faz-se presente. Em entrevista à Folha de São Paulo em 1999, ano do lançamento de *Lado B Lado A* (produzido por Neves), Marcelo Yuka, baterista e principal compositor d'O Rappa à época, afirmou: "Esse trabalho, nós fizemos do jeito que a gente quis, num clima família" (YUKA apud DIONISIO, 1999).

5. Questões profissionais, soluções caseiras

A casa passa a ser, então, o lugar de produção e o lugar de solução. Demandas de trabalho e realidade instrumental-tecnológica coexistem neste ambiente familiar. Surgem, cada vez mais, soluções caseiras para atuações profissionais à distância em um contexto de pandemia, isolamento social e escassez econômica. As necessárias melhorias do estúdio em casa advêm de investimento em equipamentos para este ambiente *não-ideal*: microfones – que inclusive apresentem bom resultado em espaços acústicos pouco tratados; interfaces de áudio; *softwares* para gravação (DAWs); fones de ouvido; monitores de áudio etc.

Exemplos do improviso caseiro de equipamentos de estúdio são numerosos: "*anti-puffs*" em microfone para gravar voz, feitos com meia-calça de lycra envolta em arame; colchões da casa usados para absorção sonora de determinadas frequências ou, quando é possível investir em tais, painéis acústicos feitos artesanalmente com materiais como lã de rocha, lã de vidro e tecido emoldurados com madeira a fim de melhorar a qualidade acústica a ser captada e também evitar a entrada de ruídos externos no cômodo de gravação.

Importante considerar a necessidade de estudar-se o ambiente acústico da casa e a paisagem sonora do entorno como pontos determinantes para entender a dinâmica possível de gravação: horários melhores e piores, e os equipamentos a serem utilizados. Por exemplo: durante o dia – com a vizinhança ativa em suas produções sonoras diversas – captando com microfones dinâmicos ou menos sensíveis e próximos do emissor, pode-se gravar instrumentos de volume mais alto como congas, bateria etc. Porém, para gravar violão ou instrumentos mais sutis de percussão – com microfones condensadores de ampla captação – por vezes é preciso esperar a noite ou a madrugada para não correr o risco de vazamentos de latidos de cachorro,

sons de máquinas na obra do vizinho, dentre outros sons que possam ser considerados indesejáveis para aquele fonograma. Adaptações que regem alguns cotidianos de estúdios "caseiros".

Outro ponto a ser considerado neste contexto de trabalhos sonoros em casa é a crescente utilização de objetos do cotidiano como instrumentos musicais. Surgem como solução para ocupar o lugar de um instrumento tradicional que não se tem à mão no momento ou como exploração timbrística menos usual que o tempo integral em casa trouxe à tona e tornou possível de se conhecer sua música.

6. Ressoando a casa

Uma das marcas características da gravação de estúdio, frequentemente percebida também como marca do profissionalismo da gravação, é o silenciamento de tudo que rodeia o som desejado. Estúdios de gravação são espaços isolados acusticamente, com mais ou menos sucesso, com o objetivo de permitir que a gravação de cada instrumento não receba interferências dos veículos que transitam pelas redondezas, dos vendedores do comércio local ou do técnico que monitora a gravação na sala adjacente.

Embora encontre-se em sua forma mais exacerbada nos estúdios de gravação, esse desejo de criar um espaço em que a música possa ser "carinhosamente depositada num receptáculo de silêncio" (SCHAFER, 1991, p. 129) encontra precursores no isolamento acústico de salas de espetáculo e, mais enfaticamente, nas salas de concerto de música clássica, em que se consagrou uma etiqueta rígida de silenciamento do público.

A relação entre captação de som e silenciamento parece ser tão naturalizada que muitas vezes nem mesmo nos perguntamos por que ocorre. O latido de um cachorro ou os passos de nosso vizinho, que poderiam até mesmo passar despercebidos em nossa prática musical cotidiana, tornam-se um inconveniente inaceitável em muitas gravações feitas em casa que visam um resultado similar ao de um estúdio convencional. O próprio gesto de apertar o botão *gravar* dobra os ouvidos do instrumentista, anteriormente voltados apenas para as sutilezas de sua performance, que passa agora a perceber com angústia a água passando pelos encanamentos ou o ranger de uma porta que se abre.

Entretanto, devemos considerar que diversos tipos de prática musical coletiva tradicionalmente ocorrem em espaços abertos, nos quais a distribuição acústica se dá de forma muito mais democrática do que em um ambiente de concerto ou de estúdio. É o caso, por exemplo, das rodas de capoeira, que servem como referência para a canção de Gilberto Gil que regravamos durante a escrita deste artigo.

Silenciar os sons que permeiam o espaço que habitamos pode contribuir para a criação de um espaço artificial durante a mixagem, que permitirá criar a ilusão de que todos os instrumentos estão performando em um mesmo lugar, ainda que tenham sido captados em lugares diferentes. Embora seja frequentemente uma exigência para a atividade do músico profissional, podemos nos perguntar o que se perde com esse isolamento. Na ânsia por evitar qualquer tipo de reverberação, ressonância ou interferência externa, gradualmente homogeneizamos as características acústicas dos espaços de produção musical, desdenhando sua participação na forma como construímos e praticamos nossa musicalidade.

Em sua pesquisa etnográfica sobre a realização de gravações em casa, Bryce Merrill (2010) observa que, para muitos músicos amadores, o ato de gravar está fortemente relacionado com o processo de construção de memórias. No relato de um de seus entrevistados, o processo de gravação está muito mais intimamente conectado com a vida familiar e com o cotidiano da casa do que o isolamento proposto por manuais de *home studio* parece sugerir:

> Para mim, a melhor parte é quando meus filhos descem aqui e tocam trombone, ou qualquer outra coisa. Eu geralmente faço a gravação e deixo eles tocarem. Minha esposa também canta, então às vezes gravamos em família [longa pausa]. Eu sempre me lembrarei e apreciarei esses momentos. Para mim, é isso [risos] (MERRILL, 2010, p. 463-4, tradução nossa).

Nos relatos trazidos por Merrill, a prática de gravar em casa não é reduzida a uma tentativa de emular o espaço de estúdio. Observamos que essa prática adquire características próprias, como a possibilidade de criar registros mais pessoais e espontâneos. Esses relatos sugerem um vasto potencial criativo na realização de gravações em que o espaço da casa assume uma função de protagonismo, não apenas como um substituto temporário ao estúdio, mas como um lugar capaz de condicionar e transformar a relação entre a/o musicista e a atividade de criação artística.

7. Conclusão

A produção de um fonograma em grupo num contexto pandêmico em que as normas sanitárias impedem os encontros presenciais foi uma escolha importante para nosso trabalho, uma possibilidade de vivenciar as situações que procuramos descrever. Nossa gravação distanciada e suas implicações condicionadas tornaram-se um rico objeto de reflexão. Através de acordos acústicos que firmamos virtualmente (discussões artísticas, escolhas técnicas e sonoras) conseguimos de alguma forma fazer música coletivamente e, assim, apoiar nossas pesquisas e reflexões teóricas sobre o som musical.

Referências

BELL, Adam Patrick. *Dawn of the DAW*: the studio as musical instrument. New York: Oxford University Press, 2018.

BRAGA, William Dias. Novas identidades para o mundo do trabalho através da Cultura: o velho mantra do capitalismo revisitado. *Revista Eptic*, v. 17, n. 1, p. 218-235, jan.-abr. 2015. Disponível em: https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/3384.

DIONISIO, Rodrigo. O Rappa Lança "Lado B/Lado A" em SP. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 set. 1999. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1509199918.htm.

GERVAIS, Rod. *Home Recording Studio*: build it like the pros. Boston: Thomson, 2006.

GIL, Gilberto. Queremos Saber. In: "*O Viramundo (ao vivo)*", Polygram, 1998. 2 CDs. Faixa 17.

GONÇALVES, Renato. A valorização da música e a desvalorização do músico: a pandemia do Covid 19 expõe a vulnerabilidade do trabalho musical pós-digital. *Revista Bravo*, São Paulo, 23 de março de 2020. Disponível em: A valorização da música e a desvalorização do músico.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Enviroment*: essays on livelihood, dwelling and skill. New York: Routledge, 2011. p.185-188.

JONES, Steve. *Rock Formation*: Music, Technology, and Mass Communication. Newbury Park; London; New Dehli: SAGE Publications, 1992.

KEHDE, Henrique. A uberização da classe artística. São Paulo: 16 de dezembro de 2020. Disponívelem: https://henriquekehde.medium.com/uberizacao_da_classe_artistica

MERRILL, Bryce. Music to Remember Me By: technologies of memory in home recording. *Symbolic Interaction*, v. 33, n. 3, p. 456-474, 2010.

REILY, Suzel Ana. A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica. *Música e Cultura*, v. 9, 2014

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001. Tradução: Marisa Fonterrada.

______. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 1991. Tradução: Marisa Fonterrada.

SMALL, Chistopher. *Musicking*: the meanings of performing and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

TONE, Ricky. *How to build your own home recording studio on a budget*. Jerusalem: Shaharm Publications, 2015.

YUKA, Marcelo; FALCÃO, Marcelo; LOBATO, Marcelo; MENEZES, Alexandre; FARIAS, Lauro. Me Deixa. In: O RAPPA. *Lado B Lado A*. WEA International Inc, 1999 1 CD Faixa 2